



TOMA GUDELYTE - STEFANO MORETTI

## TRANSLATING UTOPIA – PERFORMING MADAGASCAR. APPUNTI DI VIAGGIO PER UNA TRADUZIONE PERFORMATIVA.

*This article is part of the theatrical project Towards Madagascar, that the two authors are realizing together with the Italian troupe Gli Incauti ([www.incauti.org](http://www.incauti.org)). The project consists in translating and acting the 2004 Lithuanian play Madagaskaras by Marius Ivaskevicius. This paper is a sort of report of the work in progress: the first part concerns a possible theoretical approach for what we call “performative translation” of a play, while the second part presents and explores the play. What the authors experienced in their work is that translating Drama is a performative practice, that differs from the other kinds of literary translation because of its inner expressivity and its necessity of be visualized and performed. The process of translating and playing Madagaskaras offers a precious experience in this sense: it implies not only verbal and contextual translation, but also requires a profound reflection on the possibility to translate national topics, ‘local’ puns, national literary heritage and language. To use George Steiner’s words, we can say that Performing translation is an ‘original recreation’ that faithfully respects the form and the Utopian aim of the original play.*

### Antefatto

Si parlava di utopie e di teatro. Di testi teatrali ambientati su isole utopiche, luoghi reali e immaginari, proprio come lo spazio della scena<sup>1</sup>. Ci è passato per la testa che uno di questi testi, *Madagaskaras*, scritto e pubblicato in Lituania nel 2004 da Marius Ivaškevičius, potesse avere il diritto di essere letto e ascoltato anche in lingua italiana. Iniziando a tradurre – prima a noi stessi, poi per i nostri ipotetici destinatari (lettori e attori ‘a venire’) – ci siamo sovente messi a recitare il testo ad alta voce, mettendo le parole che via via sceglievamo alla prova della nostra voce, del suo ritmo e delle sue intonazioni, aiutandoci con l’espressione dei nostri volti e dei nostri corpi in

<sup>1</sup> Nel perimetrare lo spazio scenico come spazio ‘reale e immaginario’ rubiamo a piene mani dalle teorie di Ed Soja e Homi Bhabha, senza dimenticare di sottrarre a Foucault i suoi studi sulle eterotopie del presente e del passato. Il lavoro su *Madagaskaras* e questo stesso articolo si inscrivono in una ricerca più ampia e tuttora in corso, sulla scena e su carta, che comprende altri tre studi: S. A. MORETTI, «*Arcadia Maledetta*». *Ismenia, La Tempesta e l’utopia cortigiana di Giovan Battista Andreini*, «*Commedia dell’Arte. Annuario internazionale*», III, 2010, pp. 41-62, già apparsa nel 2010 su [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it); ID., *Il potere di un’isola che non c’è. Utopie teatrali barocche e contemporanee*, (inedito), Torino, Giornata di studi Intellettuali e potere, Scuola di dottorato in Culture Moderne e Comparative, 2009; ID., *Never Land Stages. J. M. Barrie’s Utopian Theater*, (inedito), Oxford, *Utopian Spaces of British Literature and Culture, 1890-1945*.



movimento. Per questo, leggendo il titolo e i materiali preparatori di questo convegno, pensando all'opposizione spesso data per acquisita tra performatività e scrittura, ci siamo resi conto che la nostra era a tutti gli effetti una 'traduzione performativa'. Il problema è racchiuso tutto in questa formula, dalla quale scaturisce una doppia domanda: la traduzione, e in particolare la traduzione di un testo teatrale, può essere in se stessa un atto performativo? E poi, possiamo dire che una *performance* sia, nella sua essenza, una procedura di traduzione?

Come sappiamo, c'è chi pensa che tradurre sia impossibile. Impossibile ma necessario. Questo saggio – e la nostra traduzione – sono dedicati a chi crede folle pensare di tradurre l'intraducibile, soprattutto se questo osa presentarsi sotto le mentite spoglie di una commedia che parla di nazioni e nazionalismi. Un'utopica follia che, per presunzione o per troppo amore del testo, abbiamo provato a inseguire.

### 1. Tradurre un testo a due teste

Il testo drammatico, ancora prima della sua trasformazione e trasposizione in evento teatrale, manifesta un particolare bifrontismo di fondo. Esso partecipa anzitutto a due pratiche, quella letteraria e quella teatrale, senza che una prevalga sull'altra. In quanto 'testo' esso appartiene all'universo della scrittura, poiché si basa sulla componente verbale e si realizza attraverso l'uso della parola (in genere scritta), della sua articolazione sintattica, grammaticale e retorica. Allo stesso tempo, però, il testo drammatico mira all'universo della visibilità e dell'oralità, all'azione scenica, implica un'immediatezza di comunicazione e di relazione tra l'attore e lo spettatore, che è poi il nucleo centrale del teatro. Per questo esso *presume* certi comportamenti performativi: il teatro mentale, silente e solitario, si specchia nel teatro come azione pubblica e '*performance* direzionale'<sup>2</sup>. Mentre parliamo di questa doppia natura, ci accorgiamo che il testo che si dispone a essere tradotto e trasposto in evento è innervato anche da un altro bifrontismo, questa volta di tipo temporale: esso guarda contemporaneamente verso il passato e verso il futuro, verso la forma magmatica che precede e presiede alla sua formazione nell'indefinito e infinito divenire di tutto ciò

<sup>2</sup> Questa è, secondo la definizione data dal performer svedese Marten Spanger, la tradizionale pratica performativa del teatro, che tende a «omeogenizzare il suo territorio» garantendo così validità ed efficacia a una data tecnica, stile o opera autoriale. In opposizione a ciò, si pone la 'performance immateriale' da lui teorizzata e praticata per porre l'accento «sui mezzi più che sui fini, sul processo piuttosto che sul risultato». Cfr. M. SPANGER, *Immaterial Performance: Knowledge, Everything, Frames, Change* ([http://idash.org/~marten/Immaterial\\_Performance.pdf](http://idash.org/~marten/Immaterial_Performance.pdf)).



che intercorre tra la prima intuizione e la verbalizzazione, e verso il repertorio di possibilità e potenzialità che il testo e l'autore, talvolta loro malgrado, offrono a chi vorrà interpretarli e farne teatro, nella propria mente o sulla scena. Il testo – che non è mai solo un insieme di parole, ma include la propria preistoria e il proprio futuro potenziale – appare come una porta, un luogo di passaggio che, come nell'antichità, ha sopra di sé l'effigie di Giano bifronte<sup>3</sup>.

Questa duplice natura del testo drammatico fa sì che una *pièce* si strutturi in modo diverso da altri generi letterari, privilegiando il rapporto 'in presenza' tra realtà testuale e extratextuale (passaggio dalla proiezione mentale alla prassi esecutiva), in un confronto dialettico tra percezioni e linguaggi (passaggio dal linguaggio verbale a quello fisico). Per questo la vita del testo drammatico si svolge sia nella 'scena coscienziale del lettore solitario'<sup>4</sup>, sia nel confronto vivo di gruppo (il teatro). In effetti, i confini tra 'drammaturgia grafocentrica' e 'drammaturgia scenocentrica' (separazione a cui tende la teatrologia) non sono ben delineati ed evidenti<sup>5</sup>. A volte, anche un testo essenzialmente narrativo (o epico, lirico ecc.), che si colloca all'interno di un sistema espressivo separato e che richiede una prevalente comunicazione verbale, può instaurare relazioni interattive con altri elementi espressivi, acquisire una sua rappresentatività in relazione al fatto teatrale (in proiezione alla pratica teatrale), e quindi ri-crearsi come una 'scrittura scenica' e collettiva.

La dicotomia tra testo e messa in scena viene sostituita con un momento creativo e il testo drammatico può diventare 'testo-azione' o, secondo la definizione di Eugenio Barba, «testo performativo»<sup>6</sup>.

Ma cosa si intende esattamente per performatività del testo? Qual è la sua posizione nell'insieme dei testi, verbali e non verbali? Roberta Carpani osserva che «il testo dell'evento teatrale è il risultato della composizione di segni e di azioni» che passa attraverso «le fasi di scelta, dosatura e montaggio di quei segni»<sup>7</sup>. In alcuni casi si manifesta la prevalenza di un tipo di segni sugli altri, instaurando così una gerarchia degli elementi espressivi, nonché i codici e i registri che determinano il

<sup>3</sup> L. SIMONINI in Porfirio, *L'antro delle ninfe*, a cura di Laura Simonini, Adelphi, Milano, 1986, n. 27, p. 73.

<sup>4</sup> A. CASCETTA, *La parola per la scena: teoria, forme e problemi di metodo*, in *Ingresso a teatro*, Le Lettere, Firenze, p. 141.

<sup>5</sup> S. DALLA PALMA, *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano, 2001, p. 139.

<sup>6</sup> E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 226.

<sup>7</sup> R. CARPANI, *Gli elementi del testo*, in *Ingresso a teatro*, Le Lettere, Firenze, 2005, p. 54.



testo drammatico. Tuttavia, la caratteristica fondamentale della performatività di un testo è la sua ‘intenzionalità alla scena’: in questa zona di confine tra verbalità e *performance* il discorso e l’azione sono interdipendenti e integrati uno nell’altro, per cui enunciare equivale a compiere e le parole ‘fanno accadere’ le cose. La gestualità, il movimento e l’espressione scaturiscono dal testo drammatico, che li prevede, li racchiude o li ispira, ma non lo esauriscono (e non lo esaudiscono nel suo desiderio di essere tradotto) perché esso continua a preservare il non detto, lo spazio implicito che viene riempito e completato solo in parte dall’azione del lettore e dell’attore, attualizzando alcuni elementi di rappresentatività nello spazio mentale o materiale.

## 2. *L’intraducibile riconoscibilità*

Dal punto di vista dei contenuti e delle idee, oltre che per l’aspetto formale, quello che sembra caratterizzare il ‘testo performativo’ è la dialogicità. I personaggi di una *pièce* teatrale, ancora prima di essere portatori delle opinioni e delle visioni del mondo dell’autore, sono soggetti autonomi, che testimoniano la molteplicità del pensiero e la contraddittorietà dell’animo umano. Possono condividere con il lettore non solo l’esperienza emotiva e intellettuale, ma anche problemi ontologici e essenzialmente antropologici (lo ‘sfondo comune’): l’atteggiamento di fronte alla morte, la disperazione esistenziale, l’interrogarsi sul proprio essere, la mentalità storico-culturale che condiziona certi comportamenti eccetera. Anche qui, tuttavia, ci troviamo di fronte a un’ambiguità: il rapporto tra autore e personaggi, così come tra personaggi e interpreti (che possono essere lettori, attori e spettatori) si configura come una triangolazione scivolosa e incerta, dai confini indefiniti. Il linguaggio di un testo teatrale, disse Harold Pinter nella sua Nobel Lecture, è una sabbia mobile, uno stagno gelato che può inaspettatamente frantumarsi sotto i nostri piedi.

L’autore – ma potremmo dire anche l’interprete – vive nei confronti dei personaggi un’esperienza straniante e allucinatória, durante la quale queste strane figure sfuggono ogni presa e, talvolta, rompono il confine tra finzione e realtà:

The author’s position is an odd one. In a sense he is not welcomed by the characters. The characters resist him, they are not easy to live with, they are impossible to define. You certainly can’t dictate to them. To a certain extent you play a never-ending game with them, cat and mouse, blind man’s buff, hide and seek. But finally you find that you have people of flesh and blood on your hands, people with will and an individual



sensibility of their own, made out of component parts you are unable to change, manipulate or distort.<sup>8</sup>

Attraverso questo dialogo, spesso ricco di inciampi e fraintendimenti, si forma il cosiddetto ‘contesto condiviso’: il riconoscimento, l’identificazione e la compartecipazione del destinatario allo svolgimento e al compimento dell’azione drammatica, che completano e modificano il testo nel momento della ricezione. Questo confronto è complicato dal fatto che, come ricorda Pinter, nel tradurre in termini performativi un testo scritto si ha a che fare con il fantasma di «persone di carne e ossa» che si presentano alla nostra porta come simulacri di inchiostro e carta. L’inseguimento ingaggiato dal traduttore, dall’interprete e – a detta di Pinter – dallo stesso autore nei confronti dei personaggi, ci interroga sul valore della riconoscibilità come meccanismo base della drammaturgia. Tragedia, commedia e tragicommedia basano infatti la loro efficacia e la tenuta del loro arco drammaturgico sul momento dell’*anagnorisis*, l’agnizione che può portare al disvelamento di un misfatto o alla soluzione del dramma in un lieto fine (spesso suggellato dalle nozze dei protagonisti). A queste due possibilità si aggiunge, nel dramma moderno, la possibilità che dall’agnizione non sgorgino né vita né morte: dopo Čechov e Ibsen ciò che i personaggi riconoscono è il proprio fallimento, la loro vocazione all’infelicità, senza per questo avere alcuna possibilità di catarsi. Di fronte a un testo comico, o tragicomico, si pone poi un problema ulteriore, poiché lo scopo della riconoscibilità è il funzionamento del meccanismo comico stesso: rido perché riconosco un personaggio, un linguaggio, un modo di affrontare o causare una determinata situazione. Infine, Judith Butler ha insistito sino all’eccesso sulla riconoscibilità come presupposto per l’esistenza stessa di un individuo, che esiste perché è riconoscibile, ma che al tempo stesso né è schiacciato e ingabbiato, perché essere riconoscibili fa parte di un meccanismo coercitivo generalmente imposto dal «discorso dominante».

Dovendo tradurre e interpretare nella lettura e nell’azione scenica un testo comico, uno dei primi scogli che abbiamo dovuto affrontare è stato dunque la possibilità e la necessità di tradurre il meccanismo che metteva in moto la riconoscibilità dei personaggi e delle situazioni. Il testo che stavamo affrontando era *Madagaskaras* di Marius Ivaškevičius, scrittore lituano ‘di confine’, nato a Molėtai nel 1973 . Si tratta di un testo drammatico alquanto insolito per il teatro

<sup>8</sup> Il testo e il video della conferenza, registrata da Pinter il 7 dicembre 2005, si trovano all’indirizzo [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture.html).



contemporaneo lituano, pensato e scritto appositamente per la scena, come confessa il drammaturgo nella *Premessa dell'autore*, su richiesta del regista Rimas Tuminas. La sua originalità nasce dal fatto che il procedimento stilistico principale che vi è utilizzato è la parodia, una modalità che la drammaturgia contemporanea lituana ha praticamente lasciato ai margini della riflessione teatrale, privilegiando piuttosto l'assurdo e il paradossale (un esempio su tutti, il teatro del regista lituano più in vista dopo Nekrošius, Oskaras Koršunovas, prende ispirazione dell'esperienza degli *oberiuty* e dalle pièces surrealistiche di Sigitas Parulskis).

Parodica e tragicomica, *Madagaskaras* è una *pièce* sull'utopia e sugli uomini che sacrificano tutte le loro forze mentali, emotive e intellettuali per realizzarla. Parla della violenza della Storia che inevitabilmente incombe sulle loro vite, portandoli alla perdizione nel tentativo di «vivere con tutta la passione: amare come nessuno ha mai amato prima, sperare come nessuno ha mai sperato prima, desiderare come nessuno ha mai desiderato e portare lontano ciò che nessuno ha mai portato altrove»<sup>9</sup>. Attraversando i primi decenni del Novecento, dagli inizi sino allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la *pièce* racconta di uomini e donne che non hanno ancora varcato la soglia tra l'anteguerra e la guerra e che ancora non sanno quali cambiamenti drammatici il futuro riserverà loro. Per questo sognano prospettive e obiettivi grandiosi, sono massimalisti o idealisti, cercano, si innamorano, si illudono. Per questo non riescono a vivere il presente ma si proiettano nel futuro: l'attesa del radioso avvenire diventa la loro condizione esistenziale e la promessa di un futuro migliore assurge persino al grado di una missione escatologica. Mentre noi, lettori della *pièce* che li guardiamo a distanza con la nostra consapevolezza storica, sappiamo dell'inevitabile fine del loro mondo, cediamo a una divertita nostalgia per il tempo rappresentato nel testo. Sapendo sin dall'inizio 'come andrà a finire', assistere al progressivo disincanto dei personaggi, che riconoscono il proprio fallimento solo alla fine della *pièce*, scatena un'amara comicità. Anche questa tragicommedia disincantata, nata nei primi anni del nuovo millennio, il meccanismo drammatico scatta con una doppia agnizione: nei personaggi che raggiungono finalmente lo stesso grado di consapevolezza dei lettori e degli spettatori, si rispecchia la storia di un popolo e dell'Europa intera, mentre nei loro profili rintracciamo i volti noti di alcuni grandi personaggi della nostra Storia comune e della nostra letteratura.

<sup>9</sup> M. IVAŠKEVIČIUS, *Madagascar, Premessa dell'autore*, p. 2. Come altrove la traduzione italiana – che qui appare per la prima volta – è nostra.



### 3. Il dono dell'Interpretazione

L'utopia di cui parla Ivaškevičius ha un suo antecedente storico. L'idea di trasferire in un altro continente la nazione lituana fu proposta dal geopolitico e scienziato Kazys Pakštas (1893-1960) che tra gli anni '30 e '40, riflettendo sul pericolo della russificazione e sulle eventuali assimilazioni nelle varie parti del mondo in cui i lituani sarebbero stati scaraventati dalla guerra, teorizzò l'originale – e a tratti sinistro – progetto di una 'Lituania di riserva'. Pakštas era convinto che un piccolo stato indipendente come la Lituania, schiacciato geograficamente tra due giganteschi imperi avversi l'uno all'altro, era destinato a finire inglobato in una di queste potenze e a scomparire nelle infinite distese della Russia o nelle metropoli tedesche. Secondo lui, la nazione avrebbe dovuto inevitabilmente separarsi dallo Stato e trasferirsi in un nuovo territorio non sottomesso a nessuna civilizzazione dove continuare indisturbata la propria esistenza. Le civiltà europee sviluppate e millenarie, diceva Pakštas, erano la vera minaccia per l'identità del popolo, perché piccoli gruppi di emigrati, dispersi in modo sporadico sulla mappa del mondo e portatori di una certa cultura e tradizione nazionale, non potevano competere con la realtà locale fortemente presente nella vita di tutti i giorni e, con il ricambio generazionale, avrebbero perduto il legame con la realtà lasciata lontano nel tempo e nello spazio. Per cui la soluzione geograficamente migliore, secondo Pakštas, sarebbe stata quella di trasferirsi in un'isola del continente africano o dell'America Latina. Trasporre e tradurre un personaggio ispirato a una figura storica, nel nostro caso il professor Kazys Pakštas, innesca una serie di operazioni centrali per comprendere l'essenza della traduzione performativa e le implicazioni ermeneutiche che tale procedimento porta con sé. Pakštas è una figura alquanto controversa nella cultura lituana, le cui idee sono state contestate ma anche spesso ammirate da intellettuali, politici e persone comuni. Lette oggi, le sue teorie geopolitiche e razziali sembrano piuttosto inquietanti: vi sentiamo gli echi di un'espressione nazista come *Volk ohne Raum*, titolo di uno sciagurato romanzo di Hans Grimm che ispirò la teoria hitleriana dello *spazio vitale*; di un popolo senza spazio tuonarono poi gli altoparlanti di piazza Venezia. Mentre in Lituania si è riflettuto poco su tali coincidenze ideologiche, come in generale sul fascismo e sui pericoli dell'estremismo nazionalistico anti- e post-sovietico, la necessità di tradurre per un pubblico italiano – e *in primis* per l'attore che dovrà interpretarne il ruolo – questo personaggio ha inevitabilmente avviato un meccanismo di raffronto e



interpretazione, innescando una discussione che ha coinvolto per primo l'autore stesso.

Nell'intervista che ci ha rilasciato nel dicembre del 2010, Ivaškevičius conferma che la scelta di giocare sull'ambiguità e sulla contraddittorietà del personaggio storico Pakštas costruendo il protagonista della pièce, non a caso chiamato Kazimieras Pokštas (Casimiro Scherzo), come un ritratto comico, caricaturale e grottesco nasce dalla volontà di storicizzare e relativizzare il pensiero politico di Pakštas, che oggi appare insopportabilmente razzista e sciovinista.<sup>10</sup> Al tempo stesso, nei confronti dei propri lettori connazionali l'autore gioca con alcuni stereotipi che si sono formati e si sono radicati nella realtà lituana, condizionandone la ricezione storica e la mancata riflessione critica. Il testo drammatico agisce dunque come un vero e proprio atto di provocazione nei confronti del lettore, che è costretto a confrontarsi con i propri luoghi comuni e che, soprattutto, è costretto a interpretare ciò che vede.

L'interpretazione è, per George Steiner, «ciò che conferisce al linguaggio una vita che trascende il momento e il luogo dell'immediato momento o trascrizione»<sup>11</sup> e per questo motivo, nel tradurre il testo, abbiamo per così dire strappato il personaggio dal proprio contesto biografico specifico, creando un parallelo e un'analogia con altri personaggi storici noti a un pubblico italiano, restituendo di fatto il personaggio a una dimensione sovra-temporale e universale senza ricorrere a ri-scritture e adattamenti. La traduzione letteraria e performativa apre così la possibilità di una lettura 'allegorica' del testo, che viene così ad assumere un significato più ampio della semplice rivisitazione parodica della storia nazionale. In fondo, espropriare il personaggio dal proprio contesto nativo per portarlo sul piano di una riconoscibilità più ampia è la stessa operazione che abbiamo intrapreso nel tradurre con gli attori i personaggi, dalla carta alla scena.

<sup>10</sup> «La retorica e le idee di Kazys Pakštas possono sembrare razziste solo nel contesto di oggi. All'inizio del XX secolo era invece la norma, tutto il mondo occidentale era intriso di spirito razzista, i bianchi si consideravano la razza superiore nei confronti degli altri sia negli Stati Uniti, sia in Europa [...]. Il colonialismo era un'idea ancora viva e secondo Kazys Pakštas era l'unico modo per la Lituania di sopravvivere. Ma il mondo d'allora è cambiato e oggi parlare seriamente di quella realtà è impossibile e il *comico* diventa l'unico modo per ricordarla e riflettervi sopra. Solo utilizzando il *comico* si può invisibilmente passare al *tragico* e attraverso la loro combinazione (il *tragicomico*) parlare di questo tema con lo spettatore contemporaneo». L'intera intervista si può leggere all'indirizzo <http://www.ateatro.org/mostranotizie2.asp?num=132&ord=47>.

<sup>11</sup> G. STEINER, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano, 2004, p. 52.



#### 4. *Cara vecchia allegoria*

Il testo drammatico è volutamente strutturato su diversi livelli discorsivi, il che permette una lettura della storia e un'interpretazione dei personaggi molteplice e stratificata. Possiamo seguire una lettura diretta, privilegiando esclusivamente la realtà del testo, escludendo qualsiasi contestualizzazione esterna, oppure guardare sotto lo strato di ghiaccio che, come dice Pinter, riveste la superficie del linguaggio: le parole, i gesti e le situazioni vissute dai personaggi assumeranno così un altro valore. Prendiamo per esempio la prima scena della commedia: se scegliamo la prima prospettiva, il personaggio di Casimiro Scherzo ci appare come un giovane idealista piuttosto ingenuo, cresciuto in qualche sperduta campagna che si nutre di libri e si ribella ai genitori analfabeti, incapaci di comprendere la sua ansia intellettuale e i suoi progetti messianici. Il secondo piano, che potremmo definire allegorico o antropologico, rende universale e 'riconoscibile' a tutti la scena. Il silenzio di Casimiro ci appare in quest'ottica come il silenzio di un uomo e di un'intera nazione, la cui lingua è stata proibita per secoli, relegata dai dominatori stranieri a lingua quotidiana e servile, incapace di accogliere ed esprimere le istanze politiche, culturali e identitarie di un popolo. La presa di parola di Casimiro è dunque il primo vagito di un intero popolo, un passaggio epocale ma non irreversibile, poiché la conquista dell'indipendenza durerà pochi anni. Che cosa esprimono le parole che escono per la prima volta dalla sua bocca? Il bisogno di cambiare, di lasciare la terra dei padri che sta assottigliandosi giorno dopo giorno per poter costruire altrove un futuro, per fondare altrove lo spazio di una nuova nazione. Certo, quest'anelito legittimo diviene subito un assurdo sopruso nei confronti di altri, trasformandosi da desiderio utopico in impeto coloniale e offesa razzista.

Durante le sue peregrinazioni e gli incontri con i vari personaggi della pièce, Scherzo cerca disperatamente di instaurare un autentico dialogo, di condividere o a volte di imporre la sua visione («illuminazione») agli altri «oscurati», per cui spesso indossa i panni del profeta, del prete e del visionario. In modo assai significativo, ogni passaggio di identità è segnato da un cambio di abito, un elemento sottolineato anche dalla messa in scena di Rimas Tuminas, nella quale vediamo sin dall'inizio, appesi sulla parete di fondo, gli abiti che i personaggi indosseranno nel corso della commedia. Scherzo si fa carico del compito di salvare la Patria e la Nazione, minacciate dai possibili invasori stranieri nonché dalle restrizioni territoriali.



Basandosi sui calcoli eseguiti osservando la vita lituana, Scherzo afferma che presto il Paese non sarà più in grado di contenere i suoi cittadini e il peso della «lituanità cresciuta»:

Calcolo come utilizzare le forze dei nostri muscoli. Dove collocare le risorse del ragionamento. In due parole, provo a posizionare correttamente sulla carta la gente lituana. Ordino e pianifico l'amministrazione della nazione lituana, come se fosse una grande fattoria. Calcolo la capienza della Patria.<sup>12</sup>

Quasi tutti i discorsi di Scherzo sono intrisi di questo marcato timbro retorico che spesso suona artificiale, ampolloso, in forte contrasto con la sua persona semplice e ingenua, suscitando così la simpatia e la compassione del lettore e dello spettatore. Per un personaggio come Scherzo ci si aspetterebbe un altro registro stilistico e una diversa caratterizzazione linguistica. È molto significativo il fatto che egli mantenga lo stesso linguaggio pretesco e dottorale con tutti i personaggi della *pièce*, a partire dai suoi genitori che, essendo esclusi da questo «linguaggio libresco», fraintendono molte affermazioni del figlio, fino alle persone più colte e raffinate come la poetessa Sale (a sua volta parodia di un'altra gloria nazionale, Salomėja Nėris) e l'ambasciatore lituano a Parigi Oscar (parodia del poeta lituano-francese Oscar de Lubicz Milosz). La distorsione del linguaggio e lo sfasamento dei registri stilistici ottengono l'effetto di una straniante e comica incomunicabilità tra i personaggi, impedendo al dialogo di realizzarsi: i personaggi non trovano mai parole in comune, le alterano o aggiungono significati diversi, fraintendono e vengono a loro volta fraintesi. Il linguaggio diventa così una barriera invisibile che nessuno dei personaggi riesce a superare, intrappolato nella propria fantasia.

Del resto anche noi, traducendo l'utopia di *Madagaskaras*, siamo talvolta rimasti impigliati nell'impossibilità e nel fraintendimento.

Ancora un altro tipo d'incomunicabilità linguistica e esistenziale percorre l'intera commedia: quella tra uomo e donna, che ha il suo massimo esempio nell'amore mancato tra i protagonisti Scherzo e Sale. In queste due figure, la diversa percezione del mondo e dell'amore condiziona persino l'espressività verbale e gestuale. Sale, invasa dallo spirito romantico al punto di desiderare di tradurre la sua vita in un'opera d'arte sovrapponendo la biografia letteraria a quella personale, non può che parlare per metafore, reticenze e allusioni. Il linguaggio è il suo spazio vitale

<sup>12</sup> M. IVAŠKEVIČIUS, *Madagascar*, Atto I, scena IV.



e creativo. Al contrario il linguaggio di Scherzo è piuttosto lineare e scabro e privo di nodosità, ha una forza associativa che non lascia spazio ai doppi sensi. La sua sintassi è semplice, concisa, priva di emotività e di dettagli che rimandano alla sfera personale, poiché è destinata a un ascoltatore anonimo, dal quale non si aspetta risposta. Scherzo cerca di inserire nei suoi discorsi numerosi orpelli e figure retoriche prese dai libri che hanno formato il suo pensiero e il cui stile vorrebbe imitare per dare alle sue argomentazioni una certa autorevolezza. Ma questa esuberanza retorica rimane un costrutto inflessibile, un pensiero concentrato su se stesso e perciò incapace di cogliere la ricchezza e la profondità del pensiero altrui. Con il passare del tempo la pretesa di un linguaggio oggettivo e scientifico inizia a mostrare delle crepe sinché, alla fine della commedia, Casimiro si accorge che la sua lingua, così come i suoi piani utopistici, risultano incomprensibili e fallimentari.

### 5. Self-performativity. *Come recitare nella vita*

Benché il ‘prototipo’ storico di Sale sia, come abbiamo detto, la poetessa lituana Saloméja Nėris<sup>13</sup>, nella traduzione performativa con gli attori italiani abbiamo fatto riferimento alla figura della poetessa russa Marina Cvetaeva, al suo modo di concepire la Vita (*byt'e*) e le emozioni – uniche coordinate che definiscono l'essere. Come Sale, anche Marina Cvetaeva appare, nella sua opera e nelle sue lettere, smarrita tra l'arte e la «realità extra-artistica» e ‘traduce’ la sua visione poetica nel comportamento quotidiano con una performatività e un mascheramento consapevoli e continui.<sup>14</sup> Alcune foto d'epoca ritraggono Saloméja travestita da varie eroine tragiche, testimoniando così la sua inclinazione a fondere il vissuto e l'immaginario sino a immedesimarsi con la propria invenzione. Jurij Lotman, nei saggi *Teatro e*

<sup>13</sup> Saloméja Nėris (nome d'arte di Bačinskaitė Bučienė, 1904-1945) poetessa lituana, autrice di numerose raccolte di poesie e di fiabe per bambini. La sua vita travagliata rappresenta nel modo migliore la generazione dell'*intelligencija* lituana del primo Novecento: dopo numerosi viaggi all'estero e varie esperienze letterarie (dal neo-romantismo al simbolismo all'esistenzialismo) Nėris si avvicina ai gruppi intellettuali di sinistra e si lascia coinvolgere nelle attività di propaganda comunista. Il 3 agosto 1940 partecipa alla riunione del Soviet Supremo dell'Urss in cui si decide l'annessione della Lituania all'Unione Sovietica e legge un poema su Stalin, gesto che non le sarà mai perdonato in patria (ancora oggi la poetessa viene definita «traditrice della patria» e annoverata tra i responsabili dell'invasione sovietica). Visse gli anni della guerra lontano dalla casa e dalla famiglia che le fu proibito vedere, spostandosi di continuo tra Mosca, Ufa e Penza, sorvegliata dal regime e circondata dalla tragica realtà del socialismo. Tutta la sua poesia è segnata da una forte tensione esistenziale e dalla ricerca di un rifugio nell'amore e nella fuga dalla realtà.

<sup>14</sup> Il termine inglese *self-performativity*, di difficile traduzione, compare nel saggio di A. JONES, 'Clothes Make the Man': *The Male Artist as a Performative Function*, «Oxford Art Journal», Vol. 18, No. 2 (1995), p. 25.



*teatralità nel XIX secolo e Il decabrista nella vita*, ha mostrato alcune dinamiche di questo atteggiamento performativo, comune a molte personalità della letteratura russa di fine Ottocento e inizio Novecento, ponendo l'accento sull'uso del linguaggio che viene strumentalizzato e incorporato nella «recita dell'essere».<sup>15</sup> Questo elemento di 'performatività interna' alla costruzione di un personaggio che 'recita nella vita' è un elemento drammaturgico di grande riconoscibilità: anche in questo caso, com'era avvenuto per Casimiro, i modelli che possiamo richiamare alla memoria ci portano a trovare figure a noi familiari, sia sul piano dell'esperienza diretta, sia a un livello più ampiamente allegorico e antropologico. Il rapporto distorto che Sale intrattiene con la realtà ricorda la *byt'e* di Marina Cvetaeva e il bovarysmo di Maša del *Gabbiano*, ma può anche divertire uno spettatore meno colto, ricordandogli un'eccentrica abbonata, di quelle che possiamo incontrare a teatro la domenica pomeriggio.

Del resto, lo stesso Ivaškevičius costruisce il personaggio di Sale interamente su questa prospettiva di scambio arte-vita, spingendo la *self-performance* fino al parossismo: nella continua ricerca di diversi ruoli in cui riconoscersi e da adottare per esprimere il suo essere femminile, Sale sperimenta «tutta la gamma» di comportamenti femminili, adottando quel tipo di performatività che Richard Schechner chiama, com'è noto, «restoration of behaviour».<sup>16</sup> Sale, consapevole di tali passaggi comportamentali, dispiega una performatività intenzionale che diventa per questo tragicomica: i suoi cambiamenti avvengono in seguito alle divergenze che via via incontra il suo concetto di 'Amore', la parola-chiave che, a detta sua, definisce la donna in quanto tale. Se la giovane Sale è dominata dall'esaltazione e dagli sbalzi emotivi («Ho deciso di essere come Giovanna. Giovanna di Francia. Salirò sul cavallo bianco e vendicherò la Lituania offesa dai polacchi»<sup>17</sup>), dopo una serie di vicende drammatiche la poetessa cede alla rassegnazione totale e rinuncia alle sue illusioni giovanili, gettandosi poi nell'amore sovrumano per Stalin, il tiranno amato e temuto:

<sup>15</sup> J. LOTMAN, *Da Rousseau a Tolstoj*, trad. it. di Marilla Boffito, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 137-163 e pp. 164-228.

<sup>16</sup> «Ho conosciuto l'amore nel ruolo di Giovanna d'Arco, l'ho conosciuto anche nel ruolo della cagna Serafima. Se ripenso all'intera sequenza di trasformazioni del mio amore, posso dire di aver provato con diligenza tutta la gamma», M. IVAŠKEVIČIUS, *Madagascar*, atto III, scena III. Al concetto di 'restoration of behaviour', che Anna Sicca, nel *Dizionario degli studi culturali*, traduce come 'recupero del comportamento', Schechner dedicò nel 1977 un saggio divenuto poi il secondo, lungo capitolo dell'ormai classico studio *Between theater and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985, pp. 34-116 riassunto in ID., *Performance studies: an introduction*, Routledge, Oxon – New York, 2002, pp. 28-29. Cfr. *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Michele Cometa, Roberta Coglitore, Federica Mazzara, Meltemi, Roma, 2004 sub voce *Studi sulla performance*, p. 470.

<sup>17</sup> Ivi, atto I, scena III.



Com'è possibile arrendersi alla monotonia e alla tranquillità, all'armadio dov'è appeso il tuo dramma giovanile, all'abbonamento che impone la *routine* alle follie del tuo amore [...]? Dov'è sparito il tempo dell'insonnia e dei sogni, dei gemiti, dei sospiri e delle notti sfrenate? «I nostri giorni sono come festa, come il ciliegio che fiorisce nel giardino»... dobbiamo rassegnarci all'idea che non torneranno mai più?<sup>18</sup>

La frase tra virgolette è una citazione di una celebre poesia di Salomėja Nėris, che ogni lituano impara a memoria a scuola. Ivaškevičius costruisce il personaggio di Sale rendendolo volutamente riconoscibile al lettore lituano, integrando finzione e realtà, Storia e narrazione. In un *collage* di materiali e forme diverse, prende alcuni episodi della biografia di Salomėja Nėris (la vita culturale a Kaunas, l'adesione al comunismo, partecipazione al *Terzo fronte*<sup>19</sup>) e li inserisce nell'intreccio ribaltandoli e manipolandoli per garantire l'efficacia della commedia: la ripresa del materiale biografico riattiva infatti i meccanismi di riconoscimento e di identificazione che, come abbiamo ricordato, regolano il gioco teatrale<sup>20</sup>. Per il lettore lituano la lingua di Sale suona così familiare da far risaltare immediatamente i giochi fono-semantici eseguiti dall'autore, ottenendo un sicuro effetto comico e parodico. Ciò esclude il lettore e lo spettatore italiano, che partecipa però dell'altro momento centrale nella costruzione del personaggio di Sale: l'utilizzo, che il più delle volte è una vera e propria ri-scrittura, dei versi di Salomėja Nėris nei discorsi della protagonista. Sale parla 'come un libro stampato', come se recitasse i versi che scrive e si trovasse continuamente di fronte a un pubblico. Tale discorsività richiede un'enfaticizzazione marcata, la messa in rilievo di alcune parole e espressioni e una performatività chiara e riconoscibile già alla prima lettura. Ivaškevičius mette in evidenza la sua tecnica di trasposizione linguistica nella scena col Drago Letterato, dov'è lo stesso personaggio a compiere il procedimento dell'autore, quando redige e trascrive i versi di Sale nella neolingua del Partito:

<sup>18</sup> Ivi, atto III, scena I.

<sup>19</sup> *Trečias Frontas* («Il terzo fronte») fu una rivista letteraria comunista di cui uscirono cinque numeri tra 1930-1931 a Kaunas e di cui la poetessa Salomėja Nėris fece parte insieme ad altri intellettuali lituani.

<sup>20</sup> Per Ivaškevičius scrivere «è come fare un cocktail, un'insalata o una pizza. Si può mischiare tutto, l'importante è che sia buono». Emblematica a questo proposito è la scena III dell'atto II, in cui il Drago Letterato, rappresentante della «corrente letteraria dragopennuta», convince Sale ad aderire al partito comunista. Il Drago Letterato – parodia dell'*intelligencija* di sinistra – insieme a un altro drago della *pièce* (il tetracefalo Drago Comunardo) sono due raffigurazioni simboliche, due fantasie che alludono a una realtà concreta. Lo scarto stilistico e formale impresso dall'autore con l'irrompere di questa figura allegorica pone un dilemma interpretativo, che il regista Rimantas Tumina – noto per lo stile realistico delle proprie messe in scena – ha deciso di evadere, semplicemente escludendo dal proprio spettacolo le scene nelle quali il Drago compare.



Ecco le mie obiezioni: i vostri versi, compagna, mancano di concretezza. La corrente dragopennuta richiede invece chiarezza. Ecco, prendiamo per esempio questo verso: «il coro degli uomini in fratellanza uniti», bisogna – senza rinunciare alla rima – cambiarlo con «gli operai lavoratori in lotta riuniti». [...] E questa chiusa poi...è floscia come il membro di un prete: «a primavera fioriscono i prati!»! Proponiamo di sostituirla con un finale più duro: «al lavoro! La fabbrica ci ha chiamati!»<sup>21</sup>

### 6. Inciampi e fallimenti

Come ogni testo, *Madagaskaras* funziona anzitutto in rapporto con il lettore che dispone già in partenza degli strumenti necessari (conoscenze e competenze) per l'interpretazione dei personaggi e delle situazioni. Il suo meccanismo si attiva solo mediante le reazioni del lettore, la sua partecipazione consapevole e il confronto in cui il lettore ri-conosce e ri-pensa il mondo rappresentato. Ciò accade perché il testo prevede contestualizzazioni letterarie, storiche e culturali molto precise, è fortemente legato alla memoria collettiva e riflette attorno ai fondamenti e ai valori della comunità nella quale si iscrive. L'esistenza del testo drammatico, come quella di un qualunque testo, dipende da un 'patto comunicativo' tra autore, testo e pubblico che rende possibile l'esplicarsi del senso dell'evento teatrale. Come scrive Mario Apollonio, l'essenziale nell'evento teatrale non è il fatto estetico o la forma conoscitiva, ma «l'impegno profondo dell'essere, l'accordo della coscienza»<sup>22</sup>, ovvero un fatto ontologico che dà senso al testo. Nel caso di *Madagaskaras*, le modalità con cui si esplica la presenza del pubblico nell'accadimento teatrale condizionano, in modo significativo, le forme e le relazioni semantiche e suggestive del testo, nonché la sua capacità di provocare nel pubblico stesso suggestioni e emozioni.

Le cose si complicano notevolmente nel momento della traduzione, soprattutto tra idiomi così distanti come il lituano e l'italiano, separati da differenze di tipo linguistico come le categorie grammaticali e di tipo culturale quali la storia letteraria nazionale o un peculiare senso dell'umorismo. Se la traduzione di *Madagaskaras* in russo non ha comportato molte difficoltà di comprensione e di esecuzione linguistica, forse per una sorta di sfondo comune che la lingua letteraria lituana condivide con quella russa, nonché per il tipo di 'emotività' e di espressività linguistica, la

<sup>21</sup> M. IVAŠKEVIČIUS, *Madagascar*, atto II, scena III.

<sup>22</sup> M. APOLLONIO, *Storia, dottrina, prassi del coro*, Morcelliana, Brescia, 1956, pp. 25-26.



traduzione in italiano, invece, si è incagliata più volte, dovendo soffermarsi a riflettere sulle corrispondenze e sulle divergenze di parola e di pensiero. La complicazione maggiore è sorta a causa del tipo di linguaggio teatrale utilizzato nel testo lituano. Ivaškevičius ricrea, in chiave parodistica, la lingua letteraria lituana dell'inizio del Novecento, ricostruita sulle opere degli scrittori divenuti personaggi nella *pièce* (Salomėja Nėris, Oskaras Milasius, Juozapas A. Herbačiauskas, Vincas Mykolaitis Putinas, Antanas Vienuolis, autore del celebre racconto *Annegata* la cui protagonista Veronica compare in due scene del primo atto). Inoltre, il drammaturgo lituano inserisce alcuni registri stilistici per distinguere e caratterizzare i personaggi di diversi strati sociali e di diverso spessore culturale. Per esempio, la lingua di Scherzo è intrisa di termini gergali derivati dall'agronomia e di paragoni tratti dal mondo rurale, che testimoniano la sua provenienza contadina, in forte contrasto con i personaggi 'cittadini' che parlano un lituano arricchito di parole straniere (gli americanismi dell'aviatore emigrato Stepsas; i francesismi distorti di Oscar) o di veri e propri neologismi (su tutti il linguaggio «televisionario» di Gerbutavičius). Per questo motivo, il linguaggio della *pièce* diventa fortemente connotato da fattori temporali e sociali, rispecchia e riproduce una realtà della storia e della cultura vissuta in una comunità in un dato lasso di tempo. Una parola può risvegliare gli echi di tutta la storia precedente e proiettare un'immagine di un mondo ormai perduto. C'è un legame intimo tra il linguaggio e il tempo, afferma George Steiner in *Dopo Babele*: il passato è anzitutto un costrutto linguistico e la lingua ne garantisce la durezza e completezza di significato<sup>23</sup>. La comprensione profonda del testo, la scoperta totale delle sue forme di vita nonché la sua forza rigenerativa sono già insite nel linguaggio, per cui la traduzione diventa un atto molteplice di interpretazione.

Ivaškevičius va però oltre, non si limita alla ri-creazione di un linguaggio d'epoca estraneo al nostro tempo, ma lo apre a una dimensione contemporanea. Una parte del lessico e delle locuzioni del lituano letterario dell'inizio del Novecento sono cadute in disuso o hanno acquisito nel frattempo nuovi significati e sfumature semantiche. Ivaškevičius compie perciò una *traduzione diacronica* all'interno della propria lingua, dal lituano 'antico' al lituano contemporaneo, eseguendo quello che in traduttologia viene definito un 'trasferimento interpretativo' o una 'codificazione/decodificazione'. La lingua in cui dialogano i personaggi è essenzialmente polivalente, intrisa di doppi sensi, allusioni ambigue, per cui spesso

<sup>23</sup> G. STEINER, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano, pp. 42-57.



genera equivoci e produce un effetto comico. Nella prima scena, per esempio, incontriamo uno sdoppiamento del verbo lituano *santykiauti* («relazionare, avere rapporti, essere in correlazione, unirsi»), che nel lituano letterario novecentesco indica esclusivamente una relazione, mentre nel lituano odierno è completamente inglobato nel linguaggio erotico, riferendosi perciò a un rapporto sessuale.

È evidente che un tale uso del linguaggio teatrale comporta un particolare colore del discorso, segna la distanza temporale esistente tra i personaggi e lo spettatore contemporaneo, fornisce un'espressività difficilmente riproducibile che a sua volta innesca una rete di rimandi e riferimenti extratestuali. Per la tradutologa russa Tamara Kazakova, «la sfida più difficile consiste in una commedia basata su tematiche nazionali», perché «le peculiarità nazionali del linguaggio sono molto spesso intraducibili».<sup>24</sup> Il consiglio di Kazakova sarebbe quello di fare un bilancio dei «principi della trasformazione» partendo da un'approfondita analisi dei personaggi, delle situazioni e della performatività del testo. Occorre conoscere a fondo la collocazione temporale e locale del testo, i legami che uniscono le inconsuete locuzioni poetiche con il suo idioma. Ciò dovrebbe aiutare a raggiungere il senso interno dell'opera, a valutare e a scegliere gli equivalenti semantici e ad eseguire la ricostruzione degli effetti stilistici e dell'energia emotiva del testo di partenza. Non contano tanto i dettagli storico-culturali e «l'autenticità» del testo di partenza, quanto la compatibilità (definita «restauro mimetico») del ritratto del personaggio, il suo temperamento, i suoi gesti e i suoi comportamenti performativi. Tradurre il testo drammatico significa innanzitutto «to reconstruct an adequate basis for performance, which includes proper timing and audible comprehension, cultural and linguistic stereotypes to be perceived as authentic»<sup>25</sup>. La traduzione che, dice ancora Steiner, è innanzitutto un processo di «ripetizione originale», ossia la riproduzione consapevole della creazione compiuta dall'artista è riproduzione e innovazione al tempo stesso. Nel corso di una traduzione letteraria e, in seguito, performativa, diventano determinanti quegli elementi extra-testuali che Kazakova raccoglie in una «quarta dimensione»: intonazioni stranianti, abiti e atteggiamenti facilmente riconducibili a un immaginario comune che, possono sì aiutare la comprensione di un'opera fortemente connotata da caratteri 'nazionali', ma che rischiano altresì – a nostro avviso – di ricondurre tutto a un gioco di immagini stereotipate e bidimensionali.

<sup>24</sup> T. KAZAKOVA, *Imagery in Translation*, Sojuz, Sankt Peterburg, 2003, pp. 210-211.

<sup>25</sup> Ivi, p. 208.



Iniziando a tradurre di *Madagaskaras* si era valutata la possibilità di trovare un equivalente linguistico nella scrittura teatrale italiana, rispolverando per esempio la vieta retorica di un Sem Benelli. Ciò, oltre che ridicolo, sarebbe stato essenzialmente erroneo, perché l'opera, 'italianizzata' dal punto di vista linguistico e semantico, avrebbe perso ogni senso. Certo bisognava collocare l'opera in un contesto di riconoscibilità e verbalità comprensibili allo spettatore italiano contemporaneo, ma possibilmente senza nessuna determinazione 'locale'. Alla fine si è optato per la traduzione in italiano contemporaneo, che attinge talvolta a un registro alto e letterario e altre volte a registri bassi e domestici, cercando di mantenere l'equilibrio tra oralità e letterarietà della scrittura originale. Alla fine, quasi inconsapevolmente, si è attivato un processo di vero e proprio straniamento: al posto del 'riconoscimento' che innesca l'azione nel testo lituano prevale la 'visione', la percezione del divenire, del gesto non ancora compiuto, dell'imprevedibile.<sup>26</sup> Abbiamo ceduto talvolta all'intraducibilità, accettando con piacere lo scandalo del fallimento, piuttosto che distruggere la peculiarità perturbante che il testo possiede anche nella propria lingua d'origine. In questi casi, dove la parola non è stata in grado di accogliere il senso originario, abbiamo costruito le basi per l'interpretazione attoriale, indicando con il ritmo, la sintassi e il registro lessicale come gli attori avrebbero potuto usare pause, gesti e azioni fisiche nel rendere viva quella parola. Abbiamo insomma predisposto, là dove la lingua e l'immaginario italiani non possedevano una risposta soddisfacente allo stimolo del testo originale, una superficie striata, dove l'attenzione dei lettori e degli attori possa a sua volta trovare un inciampo, un attrito che li obblighi a loro volta a interpretare, innovare e ricreare la lingua dei personaggi.

### 7. Epilogo

L'ultima osservazione che proponiamo riguarda la ri-contestualizzazione dell'opera e la diversa performatività che si verifica nella traduzione italiana. I temi che Ivaškevičius affronta in *Madagaskaras* appaiono a prima vista essenzialmente 'locali': la situazione geopolitica lituana nel primo dopoguerra, il senso di nazionalismo, l'appartenenza etnica e l'emigrazione lituana, che oggi acquista nuove dimensioni (secondo le ultime statistiche, ogni mese diecimila lituani lasciano il

<sup>26</sup> Così è lo straniamento definito da V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 73-94.



proprio paese; numeri spaventosi per una popolazione di appena tre milioni), insieme ad alcuni altri stereotipi e pregiudizi che l'autore vuole sbeffeggiare e da cui prende le distanze. Eppure, letto nell'Italia odierna, *Madagaskaras* rispecchia alcune realtà storiche di questo Paese come il colonialismo, il razzismo, l'emigrazione e, al contempo, tocca alcuni nervi scoperti del suo presente. Sotto la spinta di movimenti xenofobi e razzisti, gli italiani stanno rispondendo con diffidenza e paura all'immigrazione di decine di migliaia di persone provenienti dall'Europa dell'Est, dalla Cina, dall'Africa, dal Maghreb, utilizzando, spesso inconsapevolmente, un gergo sorprendentemente simile a quello in uso nel linguaggio politico di Pakstas e dei suoi colleghi nazisti.

Obbligando lettori spettatori e interpreti a una traduzione performativa continua e in perenne divenire, i personaggi della *pièce* si trasformano così secondo dinamiche diverse da quelle previste dal testo lituano, ne allargano i confini, entrano in conflitto con la realtà che li circonda e con il presente che condividono con gli attori e gli spettatori contemporanei.